

Storia, rivoluzioni e persone in conflitto. A proposito di *Andrea Chénier*

Historia, revoluciones y personas en conflicto. A propósito de *Andrea Chénier*

History, revolutions and people in conflict. About *Andrea Chénier*

María José Vilalta
Universitat de Lleida¹

Fecha de recepción: 17.07.2012
Fecha de aceptación: 08.04.2013

RESUMEN

Este artículo trata de mostrar cómo algunas obras de arte permiten reflexionar y entender situaciones sociales, políticas y culturales del pasado a través del análisis tanto del producto artístico final, como del entorno vital de los creadores.

PALABRAS CLAVE: Revoluciones Burguesas, Unificación Italiana, Ópera, Verismo, André Chénier (poeta, 1762-1794).

ABSTRACT

This article is focused on how art can help us to achieve a better understanding of past times through the analysis of both the final artistic product and the background of each creator.

KEY WORDS: Bourgeois Revolutions, Italian Unification, Opera, *Verismo*, André Chénier (poet, 1762-1794).

1 Devo ringraziare il professore Dott. Xosé Aviñoa, cattedratico di Musicologia del Dipartimento di Storia dell'Arte (Universitat de Barcelona), non solo per l'affascinante scambio d'idee e per la sua amicizia, ma per avermi invitato a fare la conferenza introduttiva alla rappresentazione dell'*Andrea Chénier* nel ciclo "Òpera Oberta, Universitat de Barcelona, 2009-2010" da lui diretto. Mille grazie anche al mio caro amico il professore Nicola Barreca, politologo e trombettista, per avermi fornito preziosi consigli per correggere il testo in italiano.

Si può usare un'opera d'arte per interpretare il passato? Senz'altro. L'arte non contiene tutto ciò che è proprio d'un documento d'archivio, ma permette di capire la situazione sociale e culturale d'un momento o d'un episodio del passato da un punto di vista alquanto peculiare: quello dell'artista. E ciò offre del materiale utile per risolvere il rompicapo nel quale a volte si trasforma la comprensione del passato. Vediamone un esempio, fra i molti possibili.

Alla fine del Settecento, nel mondo teatrale europeo, si osservava ovunque una profonda stanchezza nei riguardi della tematica di stampo mitologico. Gli abitanti dell'Olimpo avevano fornito l'*alter ego* perfetto al pubblico aristocratico e nobile. Le re-interpretazioni dei miti classici erano servite a spiegare storie che piacevano a coloro che frequentavano i teatri d'élite e che, soprattutto, pagavano lo spettacolo. Ma ora le nuove borghesie europee cominciarono ad esigere un'estetica diversa nella quale si potesse utilizzare la storia in quanto risorsa pregnata di verità per dare una spiegazione di se stesse e per lodare (o criticare) la nuova società che esse stesse avevano creato. Per la prima volta, infatti, i borghesi controllavano i teatri colti –situati ormai nelle vie pubbliche e non più all'interno dei palazzi reali– e cercavano nuove storie nelle quali rappresentarsi ed idealizzarsi. La drammaturgia operistica servì a questo scopo e notevoli autori scrissero con passione drammi di carattere storico. Sin dall'inizio del Romanticismo, quest'uso di epoche remote (così come di luoghi esotici) permise di favoleggiare con smisurata immaginazione. Lì, in un passato ormai scomparso, poteva esserci –e si poteva spiegare– l'avvenimento contemporaneo più sfrontato, più rivoluzionario, più “politicamente scorretto”. È necessario fare un elenco di queste opere? Sicuramente no.

Ma una cosa è cercare un “ambiente storico” (luoghi, situazioni, eventi) ed un'altra, ben più difficile da affrontare, è avere a che fare con un uomo o con una donna del passato con una biografia reale e far sì che le loro vite stiano alla base d'un dramma teatrale. Una simile scelta porterebbe ad un'inevitabile riflessione ed alcune domande sorgerebbero spontanee. Per quale ragione un fatto o un personaggio ispirarono alcuni autori nel creare un'opera d'arte? Cosa volevano esprimere? Cosa suggerirebbe oggi?

Un esempio concreto permette d'analizzare questo argomento. Prendiamo come oggetto di studio l'opera *Andrea Chénier* (1896), con musica d'Umberto Giordano (1867-1948) e libretto di Luigi Illica (1857-1919). È su di essa che possiamo cominciare a proporre un'indagine su tre diversi livelli nel tempo. Il primo, chi è il personaggio storico? Il secondo, perché i creatori hanno scelto, un secolo dopo la sua morte, la sua figura per scrivere il testo e la musica? Ed il terzo, che lezione ne possiamo trarre oggi per capire cosa pensavano alcuni intellettuali nel tardo Ottocento d'un processo storico così travolgente e rilevante quale fu la Rivoluzione Francese? Andiamo per parti.

1. L'uomo, l'artista, il ribelle... il mito

Il poeta francese André Marie de Chénier Santi-Lhomaka nacque a Costantinopoli (attuale Istanbul) nel 1762. A quattro anni, ritornò in Francia, realizzando gli studi a Parigi al Collège de Navarre ed all'Academia Militare di Saint-Cyr. Apparteneva ad una famiglia della borghesia letteraria. Suo padre, Louis, era commerciante e console francese all'estero. Sua madre, Elisabeth, era una donna colta, con certa vena artistica, ed il suo salotto era frequentato tanto da membri della nobiltà, quanto da musicisti, scrittori, pittori (quali il maestro del classicismo J. L. David, 1748-1825), nonché scientifici (quali il chimico A. L. Lavoisier, 1743-1794). Terminati gli studi, André cominciò a viaggiare e diventò un profondo conoscitore dei classici, specie degli ellenistici, e della poesia inglese, soprattutto quella amorosa e bucolica d'ambiente romantico. Entrambe sono alla base della sua produzione

che si occupa anche di questioni filosofiche sull'uomo come individuo e come parte della società. Nel 1787 si trasferì in Inghilterra per lavorare come segretario all'Ambasciata e, poco dopo, ritornò nel 1790 al suo paese affascinato dagli eventi dell'inizio della rivoluzione, ragione per la quale scrisse *Le serment du Jeu de Paume* (1791). Una volta in Francia, collaborò a molti giornali e diede inizio a quella che potremmo definire come una “fatale” evoluzione ideologica, ossia: si entusiasmò alla Rivoluzione Francese legandosi al *club des feuillants*, prendendo poi rapidamente posizioni politiche moderate e cominciando a riflettere e scrivere in maniera critica e anche satirica sulla brutalità del regime del Terrore. Per tale ragione, fu accusato di alto tradimento e detenuto nella prigione di Saint-Lazare dove morì ghigliottinato, a 32 anni, il 25 luglio (Termidoro, anno II nel calendario rivoluzionario) del 1794, tre giorni prima di Maximilien de Robespierre (nato nel 1758), colui che aveva dato l'ordine irrevocabile della sua esecuzione. Si può dire che nasce qui il paradosso da romanzo della sua vita².

Alcuni anni dopo la sua morte, le sue poesie apparvero su riviste e gazzette, ed al 1819 risale l'edizione delle *Œuvres complètes*³. Della sua produzione, spesso frammentaria e caratterizzata da una scrittura disordinata (e, per tale motivo, difficile da datare), si ricordano: le *Élégies*, *Les Bucoliques*, le *Odes*, i *lambes*; il poemetto filosofico *L'invention* –in cui espone la sua poetica– e altri come *L'Hermès*, *L'Amérique*, il poema satirico *La République des Lettres* ed il poema biblico *Suzanne*. Per ciò che a noi interessa qui, sono importanti la *Ode à Charlotte Corday*, la giovane girondina che uccise il giacobino Marat –versi che danno un'idea della sua evoluzione ideologica– e, soprattutto, *La jeune captive*, un poema d'amore, scritto in carcere, che permette d'inventare il personaggio di Maddalena de Coigny. Ma di questo ne parleremo successivamente.

André Chénier occupa nella storia della letteratura francese un posto singolare perché fu un poeta pre-romantico che, per tematiche ed uso del linguaggio, continuava ad essere legato all'estetica del classicismo settecentesco⁴. La giovinezza e le ragioni che decretarono la fine della sua creazione artistica ne hanno permesso la posteriore sopravvivenza e la susseguente costruzione del mito. Mito che oggi nessuno ricorderebbe più se non fosse stato per il peculiare processo di reinvenzione che se ne è fatto. I primi che diedero un giudizio pieno di rispetto ed ammirazione delle sue opere furono i poeti francesi ed inglesi a lui contemporanei o un po' più giovani, i quali scrivevano con lo stile tipico del pieno Romanticismo. Chénier –che scrisse “L'art ne fait que des vers, le coeur seul est poète”– venne considerato per alcuni di loro come un maestro⁵. Fu in questo momento che Alexander Pushkin (1799-1837), il padre della letteratura russa contemporanea⁶, cominciò a tradurre alcune delle sue poesie per far sì che in Russia si conoscesse il poeta di Parigi, città molto ammirata nei salotti di Mosca e San Pietroburgo. Ma questo processo di rilettura può essere

2 Fra le moltissime opere, vedasi sulla figura di Chénier: R. Navarri, “Un vrai poète: André Chénier”, in P. Abraham e R. Desné (dirs.), *Manuel d'histoire littéraire de la France. Tome III, 1715-1789*, Parigi, Éditions Sociales, 1975, pp. 444-450, e J. M. Goulemot e J. J. Tatin-Gourier, *André Chénier: poésie et politique*, Parigi, Éditions Minerve, 2005.

3 L'anno 1819 è fondamentale nell'inizio del mito letterario di Chénier. Vedasi C. Seth, “Preface”, in *André Chénier. Le miracle du siècle*, Parigi, PUPS, 2005, pp. 7-46.

4 Alain Verjat indica che lui è un classicista fra i romantici ed il più grande poeta francese fra Racine ed il Romanticismo. In “El siglo XIX. La lírica”, in J. del Prado (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 924 e 934.

5 Referenze di vita ed opera in L. Carriedo, “El siglo XVIII. La poética”, in J. del Prado (coord.), *Historia de la literatura francesa...*, pp. 756-759. La citazione testuale in p. 758.

6 Dostoievski scrisse che tutta la grande letteratura russa posteriore a Pushkin “sorge direttamente da lui” in M. Chílikov, “Introducción”, in A. S. Pushkin, *Eugenio Onegin*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 37.

considerato come un qualcosa di assolutamente normale nei rapporti che si instauravano fra autori vicini nel tempo, fossero essi vivi o morti⁷.

L'aspetto successivo che ebbe rapidi sviluppi fu il trasformare in mito la sua morte ingiusta con la conseguente critica al lato più scuro della rivoluzione. Due opere furono di grande rilevanza in questo senso. La prima, *Stello* (1832) d'Alfred de Vigny (1797-1863), una prosa poetica nella quale si sviluppava l'idea generale del poeta reietto dalla società. In essa, la prigionia di Chénier serviva come argomento per proporre una spietata critica contro i radicali della politica che non avevano rispetto della persona-poeta⁸. La seconda, molto più feroce, fu il romanzo storico *A tale of two cities* (1859) in cui Charles Dickens (1812-1870), da una posizione profondamente ostile alla rivoluzione, spiegava l'oppressione sull'aristocrazia, enfatizzava la crescente brutalità ed irragionevole crudeltà dei rivoluzionari ed inventava un personaggio, Charles Darnay, un ex-aristocratico francese che diveniva vittima di accuse indiscriminate e moriva come Chénier⁹. Tutti i lettori d'allora videro che Charles ed André erano più o meno la stessa persona. La storia drammatica della vita e morte del poeta era dunque già pronta per crearne il mito in un ambiente, va detto, ancora memore dei tantissimi morti a causa della lama della ghigliottina e, d'altro canto, impaurito di fronte al furore rivoluzionario della massa popolare. All'inizio del Novecento perfino un modernista come Ruben Darío (1867-1916) avvertì tutti i suoi colleghi della necessità d'usare un linguaggio brillante, curato ed armonioso prendendo ad esempio lo stile col quale Chénier "cesellava" le parole¹⁰. Durante il secolo scorso, la trasformazione del gusto letterario cominciò ad allontanare l'interesse verso scritture poetiche che nessuno percepiva più come espressione della propria sensibilità e, per tale ragione, la poesia classicista –ed i suoi autori– scomparvero dal panorama artistico europeo. E tutto sarebbe forse finito qui, se non fosse stato per...

2. Il reinventare decisivo

Nel 1894, si commemorò il primo centenario della morte di Chénier. Alcuni se ne ricordarono. Per tale occasione si sviluppò una singolare concatenazione d'eventi. Il compositore Alberto Franchetti (1860-1942) chiese a Luigi Illica –già famoso per essere, insieme a Giuseppe Giacosa (1847-1906), il consueto librettista di Giacomo Puccini (1858-1924)– un testo sulla vita del poeta¹¹. A questo punto, intervenne l'editore e direttore del

7 La *découverte* di Chénier è importante nella rinnovazione della tecnica narrativa dopo Balzac e Stendhal (P. Barberis, "Le roman après Balzac et Stendhal", in P. Abraham e R. Desné (dirs.), *Manuel d'histoire littéraire de la France. Tome IV. De 1789 à 1848. Deuxième partie*, Parigi, Éditions Sociales, 1973, p. 229).

8 Ci sono tre poeti "maledetti" nello *Stello*: Thomas Chatterton (1752-1770), Nicolás Gilbert (1730-1780) e Chénier. Il narratore di *Stello*, le *Docteur Noir*, racconta: "...leur avoir laissé oublier la tristesse, les misères d'une prison solitaire, leur avoir laissé goûter la confidence, savourer l'amitié, l'esprit et même un peu d'amour, et tout cela pour faire voir et entendre à tous la mort de chacun! -Oh! c'était trop! c'était vraiment là un jeu d'hyènes affamées ou de jacobins hydrophobes...", in *The Project Gutenberg EBook of Stello, by Alfred De Vigny* (<http://www.gutenberg.org/ebooks/9655>).

9 J. W. Klein, "Some Reflections on *A Tale of Two Cities*", *Tempo (New Series)*, 3 (1957), pp. 14-24.

10 J. E. Rodó, *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*, Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1899, p. 51.

11 Alcune referenze per approfondire nella vita e le opere di Luigi Illica ed il suo gruppo di compagni musicisti, G. Adami, *Giulio Ricordi e i suoi musicisti*, Milano, Edizioni Fratelli Treves, 1933; M. Morini, *Luigi Illica*, Piacenza, Ente Provinciale per il Turismo, 1961; e J. Budden, "Illica, Luigi", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13720> (consulta:

Teatro Lirico “La Cannobiana” di Milano, Edoardo Sonzogno (1836-1920), e suggerì il nome di un’altro musicista per scrivere la partitura. Conosceva un giovane, il cui nome era Umberto Giordano¹², che aveva partecipato ed ottenuto il sesto posto nel concorso di composizione da lui organizzato e che quell’anno era stato vinto da Pietro Mascagni (1863-1945) con *Cavalleria Rusticana* (1890), opera ispirata all’omonima novella del gran maestro del verismo, Giovanni Verga (1840-1922), autore de *I Malavoglia* (1881)¹³. Giordano comprò a Illica per 200 lire i diritti del testo e da lì cominciò una tormentata relazione tra i due¹⁴. Questo gruppo di musicisti, alcuni del nord, altri del sud, diedero vita alla “Giovane Scuola”, insieme ad altri quali Amilcare Ponchielli (1834-1836), Arrigo Boito (1842-1918), Ruggero Leoncavallo (1857-1919) e Francesco Cilea (1866-1950).

Fu soltanto una coincidenza il nesso d’alleanza tra tutte queste persone? Sicuramente no. In tale unione vi si possono trovare spiegazioni non solo artistiche ma anche sociali e culturali. In primo luogo, la loro formazione musicale si costruì in un ambiente pieno d’attività e di creatività. Pur se, da lontano, avevano appreso tutta la ricchezza della scuola del “Bel Canto” che a quei tempi continuava ad essere fortemente presente non solo nei teatri, ma tanto nei gusti dell’élite quanto nel gusto popolare dei propri connazionali. Tutti conoscevano più che bene le opere dei tre grandi maestri, Gioacchino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848) e Vincenzo Bellini (1801-1835). Ma loro erano soprattutto gli eredi del grande Giuseppe Verdi (1813-1901)¹⁵ e stavano molto attenti a tutte le novità che arrivavano dalla Germania, la qual cosa significava principalmente un nome: Richard Wagner (1813-1883). Qualcuno di loro scrisse opere ispirate a leggende antiche sullo stile di *Der Ring des Nibelungen* (1848-1874), anche se questi argomenti non si addattavano alle loro necessità espressive o narrative. D’altro canto, fu più facile seguire le novità di Wagner nel campo della composizione, particolarmente per quanto concerne l’uso del *Leitmotiv*.

Nonostante, probabilmente la situazione sociale e politica ci aiuta meglio a capire le loro inquietudini. L’ambiente rivoluzionario si respirava ovunque in Europa. Una volta che ebbe fine il ciclo francese cominciato nel 1789, si diffusero nel continente ondate rivoluzionarie successive quali quelle esplose nel 1830, poi nel 1848 e che si chiudono con il finale del sogno rivoluzionario popolare nella *Comunne* di Parigi di 1871. Nel caso italiano, questa cronologia coincise con la principale tappa del conflitto politico interno al Paese, con il Risorgimento e con la guerra che portò all’Unificazione del 1870, anno in cui, risolta la “questione romana”, si potette affermare che era nato il nuovo Regno d’Italia. Ma i problemi ed i conflitti non si fermarono lì perché il dibattito politico e sociale continuò a restare aperto fino alla Grande Guerra del 1914. Non è intenzione di questo lavoro analizzare un così complesso processo, ma non va dimenticato che gli artisti vivevano immersi in tale situazione di lotta sociale, di violenza e di cambi profondi nelle strutture politiche del proprio Paese e questo sicuramente ebbe ripercussioni nelle loro creazioni artistiche. Non era casuale che

22-3-2013).

12 Per approfondire nella vita e le opere di Umberto Giordano, vedasi A. Galli, G. Maochi e G. C. Paribeni, *Umberto Giordano nell’arte e nella vita. Note biografiche ed estetiche*, Milano, Sonzogno, 1915; R. Giazotto, *Umberto Giordano*, Milano, Istituto d’Alta Cultura, 1949; G. Confalonieri, *Umberto Giordano: Foggia, 1867-Milano, 1948*, Milano, Sonzogno, 1958; D. Cellamare, *Umberto Giordano*, Roma, Palombi, 1967; ed M. Morini (ed.), *Umberto Giordano*, Milano, Sonzogno, 1968.

13 S. Campailla offre un’interessante introduzione, prefazione, cronologia e bibliografia nella sua edizione di G. Verga, *I Malavoglia*, Roma, Newton Compton editori, 2008, pp. 7-34.

14 A. Mallach, *The Autumn of Italian Opera: from verismo to modernism, 1890-1915*, Boston, Northeastern University Press, 2007, p. 96.

15 A. Mallach, “Verdi and the giovane scuola”, in *The Autumn of Italian Opera...*, pp. 109-114.

il maestro Verdi fosse stato un referente cruciale nel processo di ribellione contro l'invasore austriaco e di difesa dell'unità delle antiche repubbliche.

Pertanto, mentre il secolo avanzava, l'effusione romantica ed il concetto dell'uomo che da solo poteva cambiare il destino dell'umanità scomparvero. Il positivismo nella scienza e nella filosofia offriva nuove possibilità per interpretare il mondo materiale e gli artisti cominciarono ad avere bisogno di fatti reali, veri. Dunque, alcuni di loro preferirono copiare ciò che era naturale per brutale, spiacevole o miserabile che potesse essere. Questa scelta sembra assolutamente ragionevole se si comprende come le trasformazioni sociali e politiche e lo spirito rivoluzionario si percepissero in ogni luogo e non v'era dubbio che molti avessero paura, si sentissero insicuri e fossero stanchi di tanta violenza, guerra e morte. Finito il sogno, si doveva ritornare alla realtà. Il trionfo del realismo e del naturalismo in Europa si sviluppò in Italia in campo artistico sotto il nome di "verismo". Che cosa sia stato il verismo è una domanda che ha suscitato numerose polemiche. Qui non c'è spazio per tale dibattito. Diciamo solo che, per quello che riguarda la sua origine, fu un movimento che può considerarsi figlio dell'Unificazione poiché metteva in evidenza in maniera estremamente crudele la questione meridionale, ossia la scioccante diversità fra il nord ed il sud della giovane Italia unita. Senza nascondersi, senza voler giudicare nessuno, gli autori del mezzogiorno spiegavano la realtà interna –eredità storica ed ineludibile presente– del loro paese e l'impossibilità di similitudini con la gente del nord che osservava i propri connazionali del sud con un disprezzo assoluto, inconsapevoli delle cause fondamentali d'una tale situazione¹⁶.

Arrivati a questo punto, l'argomento principale da trattare si ripresenta. Per quale ragione il meridionale (di Foggia) Giordano si mise a scrivere un "dramma di ambiente storico" (*sic*)?¹⁷ Perché cercò questo ambiente in un personaggio concreto dei tempi della Rivoluzione Francese?¹⁸ Cosa voleva spiegare (con musica) raccontando gli ultimi mesi della vita e morte in carcere d'un poeta critico e ribelle nei confronti del potere? Come mai le peripezie della scrittura dell'opera non delusero l'autore, superando tutte le difficoltà (compresa la burrascosa relazione con il bolognese Illica) per condurre in porto il proprio progetto? Cosa unì in un rapporto così intenso André ed Umberto?¹⁹ I numerosi ingredienti che si mescolano in questa opera permettono di capirne la complessità dei registri del prodotto finale.

Per cominciare, possiamo fare una rischiosa affermazione: *Andrea Chénier* non è un'opera verista. Sebbene la prima composizione di Giordano dal successo contrastato,

16 Da non perdere la meravigliosa prefazione del catanese Giovanni Verga a *I Malavoglia*, scritta a Milano nel 1881. Dice al finale: "...Chi osserva questo spettacolo non ha diritto di giudicarlo, è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà, com'è stata, o come avrebbe dovuto essere", in G. Verga, *I Malavoglia...*, p. 36. Vedasi anche D. Tanteri, "La 'sociologia' dei veristi", in *Le lacrime e le risate delle cose: aspetti del verismo*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1989, ed R. Rinaldi, *Musica e verismo: critica ed estetica di una tendenza musicale*, Roma, Fratelli de Santis, 1932.

17 Julian Budden spiega che tutta la produzione musicale di Giordano è piena di riferimenti locali ed storici, come, per esempio, le musiche popolari di ballo di Napoli (*Mala vita* e *Mese Mariano*) e della Toscana (*La cena delle beffe*), adattamenti di canzone rivoluzionarie francese e di musiche settecentesche (*Andrea Chénier* e *Madame Sans-Gêne*), brani del folklore russo (*Fedora* e *Siberia*), e anche imitazioni della musica di Chopin (*Fedora*). Vedasi J. Budden, "Giordano, Umberto (Menotti Maria)", in *The New Grove Dictionary of Opera*. Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002264> (consulta: 22-3-2013).

18 E. Pluta, "Umberto Giordano: facetes d'un eclétique magistral", in *Andrea Chénier*, Barcellona, Gran Teatre del Liceu, 2007, pp. 36-56.

19 Vedasi *Umberto Giordano e la Francia. Atti del Convegno Internazionale*, Bari, Università di Bari, Centro artistico musicale Paolo Grassi e Schena editore, 1999.

Mala vita (1892), appartenesse ai canoni di questo stile, quest'ultima, no²⁰. I fondamenti estetici di *Andrea Chénier* (1896) danno vita ad un riuscito miscuglio di romanticismo e realismo²¹. Ma, visto che sempre è molto meglio spiegare che classificare, continuiamo. Ci sono quattro aspetti rilevanti che qui vanno sottolineati. La prima cosa che appare evidente nell'opera è la ricerca dell'obiettività e, quindi, il rifiuto d'inventare un mondo teatrale fatto di fantasia e di sogni. Tutta la scenografia cerca un senso pieno di realtà, sia nel palazzo dei Coigny, che nelle vie, nelle osterie, nel tribunale o nel carcere finale. È stato scritto che Luigi Illica fu uno dei primi librettisti con un senso cinematografico dell'azione e che fu uno degli inventori d'un genere di grande successo nel cinema: la coppia innamorata che vive la sua appassionata storia d'amore nel bel mezzo d'un conflitto politico o d'una guerra²². E questo tipo di "verità" viene ricercato nella storia, in quel tempo remoto dove giammai dovrebbe andare a cacciarsi un verista che lo sia dalla testa ai piedi²³.

La seconda questione molto interessante è la proposta, con intenzione critica, di porre in luce i problemi esistenti nel rapporto fra società e politica. Si può affermare che questo motivo d'ispirazione si trasforma nel tema centrale dell'opera, nel senso in cui rende palese come il processo di presa di coscienza sia critica che di classe del poeta dimostra l'ineluttabile disfunzione tra la poesia ed il potere. In altre parole, il percorso esistenziale del protagonista riafferma la certezza di come sia irrealizzabile l'utopia di poter creare con assoluta libertà di pensiero ed allo stesso tempo essere accettato di buon grado e senza diffidenza da chi comanda nella società. La costruzione del personaggio d'Andrea è innanzitutto una dimostrazione drammatica di questo principio filosofico. Una riflessione d'assoluta attualità per noi e, sicuramente, anche per gli autori.

Il terzo argomento rilevante si riferisce ai personaggi. La maggior parte è composta da gente reale, persone che hanno vissuto tempo addietro, ma tutti sono stati reinventati per creare un'azione che possa essere capita razionalmente e sentimentalmente dal pubblico del momento. Andrea (André) Chénier è rappresentato come un uomo in transito mentre la rivoluzione avanza. Con lui si rispetta con rigorosa fedeltà il percorso della vita reale dello scrittore stesso. Comincia come un poeta che fa parte della buona società, lì prende coscienza dei problemi sociali –l'oppressione sul popolo e l'assurda indolenza dell'aristocrazia parassita– e per questo diventa rivoluzionario. Ciò nonostante, si rende conto dell'inarrestabile pazzia dei rivoluzionari e intraprende una riflessione critica su di essa, cosa che infastidisce i nuovi poteri e che lo porta, alla fin fine, alla marginalità ed alla ghigliottina²⁴. La sua è la morte dell'intellettuale libero, un tipo di personaggio assolutamente ottocentesco rappresentato qui, non per caso, come un uomo ideale pieno di passione,

20 Riguardo a *Mala vita*, vedasi M. Sansone, "Giordano's *Mala Vita*: a *verismo* opera too true to be good", *Music and Letters*, 75-3 (1994), pp. 381-400.

21 J. Budden, "Andrea Chénier", in *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O004751> (consulta: 22-3-2013).

22 A. Mallach, *The Autumn of Italian Opera...*, pp. 97-99. L'autore fa cenno a *Il Dottor Zivago* (romanzo di 1957 e film di 1965) ed a *The year of living dangerously* (1982), come esempi cinematografici di questo genere di racconto affascinante. Vedasi anche, F. Mastromatteo, *Umberto Giordano, tra verismo e cinematografia*, Foggia, Bastogi Editrice Italiana, 2003.

23 "Le *vérisme*, qui correspond au réalisme et au naturalisme français, représente un mouvement important dans l'évolution des lettres italiennes par la réaction qu'il y imposa contra la mode (devenue un mouvement tyrannique) du roman historique...", in P. Arrighi, *Le Vérisme dans la prose narrative italienne*, Parigi, Boivin et Cie. Editeurs, 1937, p. VII.

24 J. C. Olivares, "Andrea Chénier: l'heroi no està sol", in *Andrea Chénier*, Barcellona, Gran Teatre del Liceu, 2007, pp. 60-76.

ardore, bellezza, sicurezza di pensiero, bravura, intelligenza e senso poetico²⁵. Ma per quelli che vanno al teatro il protagonista ha bisogno d'una storia d'amore per svilupparne il dramma in maniera più consona al gusto generale dell'epoca. Ed è lo stesso poeta reale che adduce la scusa perfetta per creare la finzione. In prigione, Chénier incontrò infatti una dama per la quale compose *La jeune captive* (1794). Sembra che i due non fossero innamorati, ma lei fu l'ispirazione del famoso poema e successivamente del personaggio di Maddalena de Coigny²⁶, la giovane aristocratica derelitta, innocente, virtuosa ed innamorata fino alla morte insieme al poeta²⁷. Maddalena –amante di Andrea– non assomiglia per niente alla bella cortigiana intrigante che André conobbe durante il confino a Saint-Lazare, Françoise-Aimée de Franquetot de Coigny (1769-1820), scrittrice di stile libertino e donna con un lungo elenco di relazioni amorose. Al contrario di Maddalena, scampò alla ghigliottina poiché riuscì a corrompere una delle guardie ed a farsi rilasciare con il suo amante, il conte di Montrond, che sposò quando venne a sapere della morte del marito, il duca di Fleury, in esilio. Il terzo personaggio importante è Carlo Gérard. Questi è il contrappunto necessario per dare più forza alla storia d'amore centrale essendo anche il prototipo del rivoluzionario radicale. Figlio d'un servo e servo egli stesso, è innamorato senza speranza di Maddalena, la figlia dei suoi padroni. Giacobino rilevante, la sua trasformazione serve a spiegare la delusione politica dall'interno stesso del processo. È forse il personaggio più controrivoluzionario nel senso in cui egli considera che la rivoluzione "...i figli suoi divorora!"²⁸ e "...qui la giustizia ha nome tirannia... è un orgia d'odi e di vendette!" (Quadro III) e questo può dirlo perché la gelosia è il motivo per cui ha tradito con menzogne gli amici attraverso l'uso della sua influenza nel Comitato di Salute Pubblica.

Per di più, gli altri personaggi cercano tutti una parvenza di realtà storica. Alcuni sono coetanei di Chénier come il suo amico, il poeta Jean Antoine Roucher (1745-1794), che morì anch'egli in carcere; il procuratore della Repubblica Antoine Quentin Fouquier de Tinville (1746-1795) o altri a cui si fa menzione quali lo stesso Robespierre (detto con sarcasmo "lo piccolo"), il generale Dumouriez che comandò Chénier ai tempi in cui faceva il soldato (di nome Charles François du Périer, 1739-1823) o Jacques Necker (1732-1804), ministro delle finanze di Luigi XVI. Altri sono inventati, ma apparentemente reali, come l'abate, il romanziere Fléville, il presidente del tribunale Guillaume Antoine Dumas, il carceriere Schmidt, la serva Bersi o la vecchia Madelon e suo nipote Roger Alberto, tra altri. Tutta questa gente, sia essa reale, sia essa prodotto di finzione, aiuta a dare un completo senso di verità (e forse è questo l'aspetto più "verista").

Ma resta ancora un protagonista molto importante sullo sfondo: la moltitudine. Nella folla rivoluzionaria si possono trovare, da una parte, i prevedibili *sans-culottes* e, dall'altra, gli inaspettati *Incroyables* e le *Merveilleuses*, uomini e donne che mostrano il lato più banale e frivolo della rivoluzione. Fanno tutti parte d'una tendenza allora di moda caratterizzata tanto dalla sua condotta sregolata ed eccentrica, quanto dall'uso di vestiti ed ornamenti

25 In questo senso, è di grande intelligenza creativa il modo in cui Luigi Illica adattò alcuni poemi del poeta morto per scrivere il testo delle arie più importanti del tenore protagonista. Possiamo ricordare qui il Quadro I con "Un dì all'azzurro spazio", testo dove si fa un appassionato miscuglio di patriottismo, lode all'amore e critica all'aristocrazia, o il Quadro IV con "Come un bel dì di maggio" molto simile al poema scritto in carcere *Comme un dernier rayon*.

26 Giordano scrisse per Maddalena l'aria "La mamma morta" (Quadro III), un lamento commovente pieno di tristezza, solitudine ed amore, assolutamente romantico.

27 Le parole finali di Andrea e Maddalena sono: "La nostra morte è il trionfo dell'amor / Amor, amor infinito / Viva la morte insieme!" (Quadro IV), in un emotivo crescendo finale.

28 Variazione della frase popolare "La Rivoluzione divorora i suoi padri" che si diceva a Parigi nel momento in cui la lotta interna fra i giacobini portò alcuni membri del settore moderato alla ghigliottina.

sgargianti per controbattere la tristezza ed il dolore collettivo nati dal Terrore, così come per esibire il proprio ruolo trionfante nella società come se fossero una nuova aristocrazia ed un nuovo Rococò. E non si può continuare senza chiedersi per quale ragione Giordano ed Illica scelsero, per completezza scenica, questi gruppi così stravaganti che furono tra l'altro storicamente e cronologicamente posteriori al tempo del *Grande Terreur* (1794), essendo figli del Direttorio (1795-1799). La questione implica ritornare ad una riflessione più profonda sulla prospettiva con cui la borghesia colta osservava la temibile classe plebea che era stata il decisivo motore del cambio attraverso l'Ottocento. E qui non possiamo dimenticare la relazione fra l'artista ed il pensiero politico, sociale e filosofico predominante fino alle due Grandi Guerre ed alla nascita delle dittature in Europa, specie per quanto concerne alla riflessione sulla ribellione delle masse. Ossia, l'opera contiene un'opzione ideologica riguardo ad un problema cruciale per le ideologie della contemporaneità.

Da ultimo, il quarto aspetto che è necessario mettere in evidenza è la persistenza di alcuni concetti assolutamente legati ai fondamenti estetici del Romanticismo, cosa che permette, da una parte, di rispettare l'apprezzamento del pubblico verso le solite storie di grandi passioni e, dall'altra, di assumere uno stile narrativo molto adatto alla vita di Chénier. Dei suddetti concetti, principalmente ve ne sono tre che andrebbero qui ricordati. Il primo è la passione amorosa fino all'estremo della morte, rafforzata dal conflitto creato da un triangolo d'amore; il secondo, la conclusione tragica ed, il terzo, il fascino e la sensibilità per capire l'aspetto storico visto come scenario lontano che serve a riflettere sul presente.

3. Il ritorno alla Storia

Sorgono nuove domande. È sufficiente dire che gli autori avevano un punto di vista reazionario? Per quale ragione ancora oggi, quando vi è una nuova messa in scena di quest'opera, si apre un rinnovato dibattito artistico e politico²⁹?

Si può affermare che la Rivoluzione Francese è uno dei principali miti politici dell'Occidente, un processo unico perché non è stata una transizione come tante altre, anzi va considerata come un inizio: la prima esperienza della democrazia contemporanea³⁰. Una tale definizione, scelta fra le tantissime che sono state scritte, impone agli studiosi ed alla coscienza storica della società europea una difficoltà ineludibile nel criticare il lato oscuro della rivoluzione. Nella storiografia francese ed europea si sono aperti dibattiti di notevole complessità, ciascuno di essi con un'interminabile quantità di libri ed articoli, alcuni sulle cause e le conseguenze, altri sull'interpretazione sociale o l'interpretazione politica³¹. Gli scritti prodotti intorno a queste polemiche sembrano non avere fine ed allo stesso tempo, nella commemorazione del bicentenario della rivoluzione nel 1989, è stata dimostrata a sufficienza la necessità d'ulteriori ricerche. Ma tutto ciò non è di nostra incombenza in questo

29 Le ultime volte che si è aperta questa polemica –non soltanto di musica e drammaturgia, ma soprattutto di politica– è stato nella produzione del The New National Theatre Foundation (Tokio, 2005), rappresentata anche al Gran Teatre del Liceu (Barcellona, ottobre 2007) e poi nel ritorno di *Andrea Chénier* al Teatre de la Bastille (Parigi, ottobre 2009), sotto la regia di Giancarlo del Monaco, e la stessa produzione al Teatro Real (Madrid, febbraio 2010). Nei libretti che formano parte dei cofanetti delle differenti edizioni musicali in Cd o DVD, si trovano dibattiti simili (per esempio, in P. Blaha, "How *Andrea Chénier* may have saved a man's life. Notes on Umberto Giordano's Opera", in *Andrea Chénier. Booklet*, Hamburg, Deutsche Grammophon, 2005, pp. 7-8).

30 F. Furet, *Pensar la Revolució Francesa*, Barcellona, Ediciones Petrel, 1980, p. 104.

31 M. Vovelle, "Les diferents interpretacions de la revolució. Darreres controvèrsies sobre la qüestió", in *La Revolució Francesa: Quatre interpretacions bàsiques*, Barcellona, L'Avenç, 1990, pp. 23-42.

contesto, pur ammettendo che la vicenda messa in luce da Giordano ed Illica rappresenta un tema difficile da affrontare e che attraverso il prisma dell'opera d'arte è quasi impossibile che qualcuno rimanga estraneo alla sua macabra trascendenza.

Giordano ed Illica non erano storici. La loro fu una manipolazione ben calcolata: la rivoluzione come pretesto. Cominciarono la narrazione nei salotti in cui nacque la rivolta dei notabili, i figli dell'Illuminismo, di fronte all'aristocrazia decadente (dal 1786 in poi)³² e continuarono, servendosi di un'ellissi temporale, nella violenza estrema del finale della dittatura del Terrore (1794). E parlare del Terrore nel bel mezzo d'un avvenimento così importante quale fu la Rivoluzione Francese significava riflettere su uno degli aspetti più in chiaroscuro dell'intero processo, giacché in quel momento furono ghigliottinate tra le trentacinque e le cinquanta mila persone (un 2 % sul totale della popolazione francese)³³ tutte accusate di alto tradimento, tutte considerate cospiratrici, in special modo gli intellettuali. A questo punto, il *quid* della questione "difesa della rivoluzione o paranoia?"³⁴ assume una rilevanza indiretta. Da una parte, si trattava d'un periodo che è stato considerato da alcuni pensatori quale nefasto precedente delle dittature popolari del Novecento; d'altra parte, il bilancio positivo del governo giacobino implicava almeno quattro conseguenze posteriori di notevole significatività: la prima, uscire dalla guerra e rispondere con energia alla pressione dei paesi limitrofi che non desideravano per niente una Francia fuori dal vecchio ordine³⁵; la seconda, rafforzare il regime repubblicano di fronte alle inoperanti monarchie assolute dell'*Ancien Régime*; la terza, creare una nuova società e nuovi rapporti di forze sociali (borghesia e popolo di fronte a nobiltà feudale); e la quarta, consolidare una vera rivoluzione culturale con nuovi modi nel vivere e nel pensare³⁶.

Tutto questo ci parla delle grandi dimensioni della storia, e l'opera ce le ricorda (ed è la parte superficiale che più piace alle polemiche quotidiane quando essa viene rappresentata), ma non è questo il suo obiettivo principale. Il punto nevralgico nella proposta di Giordano ed Illica sono le persone, i protagonisti individuali della storia, ed il modo in cui sono danneggiati dalle situazioni che si trovano a vivere. In questo senso, è palese che non è per niente una visione né contro né pro-rivoluzionaria, è principalmente una riflessione sull'individuo colto (forse il borghese colto) e la sua libertà. Lo sviluppo del dramma presenta una contrapposizione scioccante –la nobiltà ridicola di fronte al popolo violento– che critica ambedue in maniera spietata, difficilmente dimenticabile, e che salva soltanto il poeta, l'artista, l'intellettuale, una persona chiaroveggente rispetto alle circostanze che vive (storiche o no), nonostante questa sua acuta percezione lo possa portare alla morte³⁷. E se

32 È una proposta scenografica brillante quella di collocare la gente elegante del salotto dei Coigny a ballare una gavotta (danza cortigiana di stile pastorale molto usata nel Settecento) mentre fuori si ascolta il chiasso furioso della rivolta popolare. Sull'importanza dei salotti, vedasi R. Chartier, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*, Barcellona, Gedisa editorial, 1995, pp. 173-176.

33 M. Bouloiseau, *Nueva Historia de la Revolución francesa. La República Jacobina, 10 agosto 1792-9 termidor año II*, Barcellona, Editorial Ariel, 1980, pp. 283-288.

34 P. McPhee, *La Revolución francesa, 1789-1799. Una nueva historia*, Barcellona, Editorial Crítica, 2003, pp. 157-182.

35 Nel Quadro III, Carlo Gérard canta: "Ed Austriaci, e Prussiani, e Inglesi / e tutti nel petto della Francia / gli artigli armati affondano". Sono i paesi vicini sotto il governo delle ultime monarchie del Dispotismo Illuminato in guerra contro la Francia rivoluzionaria.

36 Vedasi il capitolo VI "Nouvelles façons de vivre et de penser" in S. Bianchi, *La révolution culturelle de l'an II. Élités et peuple, 1789-1799*, Parigi, Éditions Aubier Montaigne, 1982, pp. 195-237.

37 Sin dal Rinascimento, il mito dell'intellettuale che more per la difesa delle sue idee (mito nato con Thomas More e Galileo Galilei) diviene uno dei più attraenti per i pensatori ed i creatori europei.

vogliamo interpretare per quale ragione i creatori si rifanno ad un passato storico concreto, ciò è sicuramente dovuto al fatto che lì si possono spiegare la loro stanchezza, la loro delusione, la loro paura, il loro distanziamento nei riguardi dei conflitti politici e sociali nei quali le loro vite furono coinvolte. Una prospettiva che serve, da una parte a percepire un particolare sguardo storico delle generazioni passate, dall'altra ad analizzare il pensiero d'un intellettuale del tardo-ottocento che non poteva direttamente essere espresso in pubblico e, per ultimo, ci porta ad una riflessione di permanente attualità ogni qualvolta si guarda con attenzione l'opera. Di conseguenza, tanto con l'*Andrea Chénier*, quanto con qualsiasi altra creazione, l'arte non regala soltanto il piacere della contemplazione della bellezza, ma offre soprattutto una forma d'espressione molto personale che diviene una richiesta diretta alla nostra capacità di capire il mondo, passato o contemporaneo che sia.